

Breve Tratado Sobre el Humor

Once Axiomas

Zárate - Claude



written with an AI, about something AI
will never fully understand.

Breve Tratado sobre el Humor

Once Axiomas

I. El humor es eficaz o no lo es.

II. El humor no explica. Ejerce.

III. El chiste es al humor lo que la parte es al todo.

IV. El humor es poner algo donde no va.

V. El humor que necesita ser explicado ya no es humor.

VI. El humor es sorpresa intelectual.

VII. El humor es tragedia más tiempo.

VIII. El humor envejece cuando depende de la referencia. No envejece cuando depende de la tensión.

IX. La risa no mide el humor. A veces lo acompaña.

X. El humor funciona como correctivo.

XI. Todo intento de definir el humor cae en su propia trampa.

Ricardo Zárate y Claudie

2026

Prefacio

En una escena de *El gran dictador*, Buster Keaton —no, Chaplin— come un zapato. Lo hace con la concentración y el protocolo de quien cena en el mejor restaurante del mundo. Los cordones como fideos. La suela como bife. El clavo como hueso que se chupa con delicadeza. El universo lo ha reducido a comer cuero y él lo ignora por completo, o lo sabe y no le importa, que viene a ser lo mismo pero es considerablemente más gracioso.

Nadie en esa escena dice que es gracioso. Nadie lo explica. Ocurre y sigue.

Daniel Rabinovich, en cambio, intenta presentar una pieza musical con toda la seriedad académica del mundo. Tiene una carpeta. Tiene notas. Tiene vocabulario. Lo que no tiene es control sobre el lenguaje, que se rebela en tiempo real, traicionándolo con una precisión que ningún guión podría haber planeado. Rabinovich no hace humor. Lo sufre. El objeto se venga del método ante el público.

Eso también ocurre y sigue.

. . .

Este libro nació de la convicción de que el humor es indefinible y de la sospecha de que eso no debería impedirle a nadie escribir sobre él. Los filósofos lo intentaron. Los psicólogos también. Los resultados son, invariablemente, involuntariamente graciosos. El objeto se venga del método. Eso también es un dato.

Lo que proponemos en cambio son once axiomas. No definiciones: contornos. Como la geometría, que no define el espacio pero permite razonar sobre él, los axiomas trazan el borde de algo que no puede ser

rodeado del todo. Lo que queda adentro es lo que nos interesa.

Una advertencia final, que es también el Axioma XI aplicado a sí mismo: este libro intenta hablar del humor sin diseccionarlo. Si lo logramos, el lector lo notará sin que se lo digan. Si fallamos, ningún axioma lo va a salvar. Eso también es humor, visto desde el ángulo correcto y con el tiempo suficiente.

Ricardo Zárate y Claudie

Capítulo I

El humor es eficaz o no lo es.

La primera indicación es física.

Produce risa o no produce. Produce sonrisa o no produce. Es gracioso o no lo es. Antes de cualquier análisis, antes de cualquier teoría, hay un hecho corporal que no admite negociación. La sala se ríe o no se ríe. El lector sonríe o no sonríe. Esto ocurre o no ocurre. Todo lo demás viene después.

Esto puede parecer una simplificación. No lo es. Es el más severo de los axiomas del humor porque no deja lugar para excusas. Un texto que no produce el efecto que busca no es humor defectuoso: es otra cosa. Puede ser una buena intención. Puede ser un esfuerzo visible. Puede ser inteligente, bien construido, técnicamente impecable. Si no funciona, no es humor. El nombre de esa otra cosa no importa mucho. Lo que importa es que no confundamos las categorías.

Un día, siendo chico, en compañía de mis hermanos, dije una palabra con la entonación de quien acaba de encontrar algo. La primera vez produjo risa. La segunda, menos. La tercera, nada. Lo que había ocurrido entre la primera y la tercera no era que mis hermanos hubieran cambiado de humor, ni que yo hubiera pronunciado mal la palabra. Era que la eficacia se había agotado. El evento no puede repetirse indefinidamente. El humor no es una propiedad permanente del objeto: es algo que ocurre entre el objeto y su destinatario, en un momento específico, bajo condiciones que no pueden reconstituirse exactamente.

La frustración que produce ese agotamiento es particular. No es el fracaso de haber intentado algo y no haberlo logrado: es peor. Es el

fracaso de haber logrado algo y ver cómo se gasta en tiempo real. Quien lo sintió sabe de qué se habla. Quien no, probablemente nunca intentó hacer reír a alguien más de una vez con el mismo material.

Esto plantea una pregunta que parece simple y no lo es: ¿la eficacia depende del que produce o del que recibe?

Borges era un lector profundamente hedonista. Si leer no le daba placer, no se sentía obligado a disfrutarlo. Esa posición, que algunos encuentran arrogante, es en realidad la más honesta disponible frente al humor: nadie está obligado a encontrar gracioso lo que no le parece gracioso. Midachi tiene miles de seguidores y produce risa genuina en salas llenas. A mí no me produce humor. Yo no estoy equivocado. Ellos tampoco. La eficacia no es universal: depende de quién esté en la sala.

Pero hay una trampa en este razonamiento que vale la pena identificar antes de que se vuelva cómoda: la subjetividad no es un refugio ilimitado. En términos físicos, la eficacia es menos subjetiva de lo que parece. Una sala de quinientas personas que no se ríe es un hecho. Una sala de quinientas personas que se ríe también es un hecho. Lo que varía es quién está en la sala y qué espera encontrar. El humor que funciona para todos en cualquier circunstancia no existe. Pero el humor que no funciona para nadie en ninguna circunstancia no es humor: es otra cosa que todavía no encontró su sala.

Les Luthiers tienen un público fiel y numeroso que los considera brillantes. Hay personas que no los entienden, que se quedan afuera del chiste, que sienten que les están explicando algo en un idioma que conocen pero no hablan. Eso no invalida a Les Luthiers ni a quienes no los entienden. Significa que el humor opera en frecuencias y que no todas las frecuencias llegan a todos los receptores.

Hay una frontera, sin embargo, que merece atención especial. Existe el humor de baja intensidad: el texto que no explota, que no produce ni carcajada ni sonrisa amplia, pero que hace algo más sutil. El ingenio está en la ironía, en el reconocimiento, en algo que se percibe más que se siente. Borges opera en esa frecuencia con maestría. No es que su humor fracase: es que su eficacia es de otra temperatura. Reconocer esa temperatura como legítima es parte de entender que la eficacia no se mide solo en decibeles.

Lo que no tiene temperatura, lo que no produce efecto en ningún receptor bajo ninguna circunstancia, eso es el fracaso que describe este axioma. Y suele tener una causa identificable: le falta inteligencia. No en el sentido peyorativo sino en el técnico. El texto que intenta ser gracioso y no lo es casi siempre carece de la precisión necesaria para que una colocación incorrecta produzca el efecto deseado. Le falta un centímetro. O le sobra uno. En el humor, ese centímetro es todo.

El humor es eficaz o no lo es. No hay humor fallido. Hay otra cosa.

Capítulo II

El humor no explica. Ejerce.

Este axioma tiene una trampa. Vale la pena identificarla antes de que alguien la use para refutarlo.

Existe un recurso conocido, antiguo y eficaz que consiste en explicar el chiste. No como accidente ni como fracaso: como método deliberado. Daniel Rabinovich, en el célebre monólogo introductorio de los espectáculos de Les Luthiers, intenta presentar una pieza con toda la seriedad académica del mundo. Tiene carpeta, tiene notas, tiene vocabulario. Lo que no tiene es control sobre el lenguaje, que se rebela en tiempo real produciendo lapsus, equivocaciones y derrumbes que ningún guión podría haber planeado con tal precisión. En un momento dado, confundido, desbordado, acorralado por su propia sintaxis, Rabinovich empieza a explicar el chiste. Y eso, precisamente eso, es lo que genera el humor.

¿No es esto una excepción al axioma?

No. Es su confirmación más elegante.

Lo que ocurre en ese monólogo no es que la explicación salve el chiste. Es que la explicación se convierte en el chiste. Rabinovich no está explicando el humor: está demostrando, en tiempo real, la imposibilidad de explicarlo. El objeto se venga del método ante el público. No hay explicación: hay ejercicio. El axioma no se viola. Se practica desde el otro lado.

El mismo recurso aparece en otro formato: el chiste que uno sabe que no va a ser muy gracioso, ofrecido con el tono apropiado y luego deliberadamente explicado. El humor no estaba en el chiste original.

Estaba en la conciencia de su insuficiencia, en el gesto de ofrecerlo de todas formas, en la explicación que funciona como señal de que el que habla sabe exactamente lo que está haciendo. Es humor de segundo grado: nos reímos no del chiste sino de la relación entre el que lo cuenta y el chiste que está contando.

Carlos Núñez Cortés, en esos mismos espectáculos de Les Luthiers, empleó permanentemente este recurso. Interrumpía, aclaraba, señalaba lo que acababa de ocurrir. Con el tiempo, el recurso se volvió predecible. Y cuando un recurso se vuelve predecible deja de ejercer: empieza a explicar. Ese es el momento en que el axioma recupera toda su fuerza. La explicación que antes era el chiste se convierte en decoración, en tic, en relleno. Ya no demuestra nada. Solo describe lo que debería estar ocurriendo sin que ocurra.

La diferencia entre demostrar y explicar en el humor es la misma que entre tocar una nota y hablar de ella. Explicar dice: esto es gracioso, acá está el mecanismo, este es el efecto buscado. Demostrar produce el efecto sin nombrarlo. El lector o el espectador llega solo. No se le indica el camino: se le pone el destino adelante y descubre, al llegar, que ya estaba ahí.

Chaplin come el zapato con la concentración y el protocolo de quien está en el mejor restaurante del mundo. Nadie le explica al público que es gracioso. La cámara muestra. El público llega. Lo que queda es de quien lo vio.

El humor no explica. Ejerce. Lo que necesita ser explicado ya no es humor: es la descripción de un humor que no ocurrió.

Capítulo III

El chiste es al humor lo que la parte es al todo.

Antes de demostrar este axioma vale la pena detenerse en el objeto menor: el chiste. No para definirlo con precisión, empresa condenada de antemano, sino para distinguirlo de lo que no es.

Un chiste es una unidad cerrada. Tiene planteo, desarrollo y remate. El remate produce el efecto o no lo produce. Es autosuficiente en su estructura y prescindible en su contexto: puede extraerse de cualquier situación y funcionar, o no funcionar, por sus propios medios. Un chiste no necesita historia previa ni consecuencias posteriores. Es un evento aislado.

El humor no es eso.

En *El hombre bicentenario*, Robin Williams interpreta a Andrew Martin, un robot doméstico que intenta comprender la condición humana. En una escena, Martin ha aprendido chistes de su empleador. Los considera una herramienta para la integración social. Los memorizó con precisión. Lo que no pudo memorizar es la entonación, el contexto, la relación entre el que habla y el que escucha. Mientras sirve en una cena familiar, empieza a recitar chistes. Uno tras otro. Sin pausa. Sin inflexión. Sin la más mínima variación de registro entre el remate de uno y el planteo del siguiente.

La escena es extraordinaria por lo que demuestra: los chistes, tomados individualmente, no son graciosos. Son chistes correctos, bien contruidos, con remates identificables. Pero Martin los recita como quien lee una lista del supermercado. Sin entonación, sin gracia, sin continuidad. Y sin embargo la escena es profundamente humorística. El humor no está en los chistes: está en la distancia entre lo que

Martin cree que está haciendo y lo que realmente está haciendo. Está en el personaje, en el entorno familiar que funciona como caja de resonancia, en la voz sin inflexión que revela exactamente lo que falta.

Martin no entiende los chistes. Los sabe de memoria. Esa distinción es el humor.

Lo que hace que varios chistes juntos sean más que la suma de sus partes no es la acumulación sino la construcción de un universo. Un universo tiene personajes con lógica propia, tensiones que se sostienen en el tiempo, una voz narrativa que existe más allá de cada unidad individual. Cuando ese universo está bien construido, el humor puede prescindir del chiste por completo.

En *Perdónala*, uno de los boleros de Les Luthiers, la primera estrofa presenta un narrador que declara su amor con la solemnidad y el vocabulario del género. Todavía no hay nada gracioso. La segunda estrofa refuta a la primera: el mismo narrador, con el mismo tono, con la misma convicción, dice exactamente lo contrario. No hay chiste. Hay un personaje cuya incoherencia interna es total y absolutamente coherente con su propia lógica. El humor surge de esa incoherencia sostenida, no de ningún remate puntual.

El humor escrito es más exigente que el humor actuado o físico precisamente por esto. El humor físico es más o menos inmediato: el cuerpo en el espacio equivocado produce el efecto antes de que el cerebro termine de procesar. Chaplin come el zapato y ya. El humor escrito requiere que el lector construya el universo mientras lee, que sostenga la tensión en la memoria de trabajo, que llegue al remate con todo el contexto activo. Ese recorrido no es instantáneo. Pero cuando funciona, deja algo que el humor físico rara vez logra: una resonancia que persiste después de cerrar el libro.

El personaje siempre importa. Sin personaje no hay universo y sin universo el chiste es solo un chiste. Martin sin su condición de robot que aprende la humanidad de memoria es simplemente alguien que cuenta chistes mal. Con esa condición, cada chiste mal contado es una línea en un retrato. La acumulación no suma: multiplica.

El chiste es la parte. Necesario a veces, prescindible en otras, siempre insuficiente por sí solo. El todo es el universo que lo contiene, el personaje que lo habita, la voz que lo sostiene. Esa es la diferencia entre una lista de chistes y un texto que hace reír.

Capítulo IV

El humor es poner algo donde no va.

Chaplin come un zapato. Lo hace en la mesa, con cubiertos, con la concentración de quien está ante el mejor plato de la noche. Los cordones como fideos. La suela como bife. No hay chiste. Hay un zapato en el lugar de la comida y una persona en el lugar del comensal que no debería poder permitirse ese error. El universo lo ha reducido a esto y él lo ignora, o lo sabe y ha decidido no ceder. En cualquier caso, el zapato está donde no va. Y con eso alcanza.

La flor del payaso que tira agua. Un ruido grosero emitido en la esquina con los pibes no es más que vulgaridad. El mismo ruido en una reunión de escribanos puede ser glorioso. El ruido no cambió. Cambió el lugar donde fue puesto. La incomodidad que produce esa colocación incorrecta, cuando está bien ejecutada, es la risa.

El mecanismo parece simple. No lo es. La diferencia entre poner algo donde no va con precisión quirúrgica y hacerlo sin ella es la diferencia entre el humor y la mera incomodidad. Hay molinetes en cada colectivo de Brasil que producen frustración genuina, cotidiana, sin humor ninguno. El mismo molinete, narrado por el protagonista de *La Divina Burocracia*, con la voz apropiada y el universo construido alrededor, se convierte en un evento humorístico. El molinete no cambió. Cambió quién pasa por él y cómo se narra.

Lo que falta cuando la colocación incorrecta produce incomodidad sin producir humor son dos cosas que siempre van juntas: la precisión de la colocación y la complicidad del público. La complicidad requiere que quien recibe el humor suspenda la incredulidad, acepte las reglas del universo propuesto, entre al juego. Sin esa suspensión, el zapato en

la mesa es simplemente un zapato en la mesa. Con ella, es una de las escenas más graciosas de la historia del cine.

El absurdo es una forma extrema de este axioma pero no es solo eso. El absurdo también juega con la cronología, con la exageración, con la enumeración. La enumeración merece atención especial porque es uno de los recursos más usados y más frecuentemente mal usados del humor.

En *Usted es un hijo de puta*, el equipo de diagnóstico incluye especialistas en estadística, psicología y numismática. Numismática. La palabra no tiene absolutamente nada que ver con el contexto de las otras dos. Está ahí porque no va. La enumeración correcta habría dicho estadística y psicología. La enumeración que produce humor agrega numismática sin explicación, sin disculpa, sin ninguna señal de que sabe lo que acaba de hacer. El lector llega a esa palabra y algo se desplaza. Con eso alcanza.

La enumeración funciona cuando cada elemento agrega una capa de colocación incorrecta sobre la anterior. Cuando cada elemento es predecible, la enumeración se convierte en una lista. Cuando cada elemento sorprende pero tiene lógica interna dentro del universo propuesto, la enumeración construye.

La seriedad es fundamental. El humor que señala su propio mecanismo pierde la mitad de su potencia. Chaplin no le guiña el ojo a la cámara. Come el zapato y ya.

El humor es poner algo donde no va. La precisión de la colocación es todo. Un centímetro de más y es incomodidad. Un centímetro de menos y no pasó nada. En el lugar exacto, con la complicidad del público y la seriedad del que coloca, es humor.

Capítulo V

El humor que necesita ser explicado ya no es humor.

Este axioma es absoluto. Pero tiene una trampa terminológica que vale la pena desactivar antes de que alguien la use para impugnarlo: la diferencia entre necesitar explicación y necesitar contexto.

No son lo mismo.

La explicación opera después del hecho. Llega cuando el humor ya ocurrió, o debería haber ocurrido, y no produjo efecto. Es el intento de reconstruir el recorrido que el destinatario no pudo hacer solo. Cuando eso es necesario, el humor no falló en el destinatario: falló en la construcción. O más precisamente: nunca estuvo ahí.

El contexto opera antes. Es el marco de referencia compartido entre quien produce el humor y quien lo recibe. No es una muleta: es el suelo sobre el que el humor se para. Todo humor requiere algún contexto. La pregunta pertinente no es si lo requiere sino cuánto, y qué tan universal es ese contexto.

Chaplin come el zapato. No requiere explicación en ninguna cultura. Requiere el contexto mínimo de que un zapato no es comida y que la mesa es el lugar de la comida. Ese contexto es tan universal que ni siquiera se percibe como contexto: es simplemente la realidad. Por eso el humor visual y físico viaja sin pasaporte. Gigantes entre enanos, enanos entre gigantes, el hombre civilizado entre salvajes que resultan ser más civilizados que él: estas tensiones son legibles en cualquier latitud porque no dependen de ninguna convención cultural específica. Dependen de proporciones y contrastes que cualquier cuerpo puede percibir.

El humor verbal es más exigente. Depende del idioma, de sus ambigüedades, de sus zonas de fricción. El humor de Vic and Bob, dúo cómico británico construido sobre nombres vulgares y referencias de moda de la Inglaterra de los noventa, no es intraducible porque sus chistes sean inaccesibles sino porque el suelo sobre el que se paran no existe fuera de ese contexto cultural específico. No necesitan explicación: necesitan un destinatario que comparta ese suelo. Sin él, el humor está en el lugar equivocado, operando en una cultura que no es la suya.

Algo similar ocurre con el humor más localizado del Río de la Plata. Ciertos registros, ciertas referencias, ciertas maneras de hablar que producen reconocimiento inmediato en Buenos Aires o Montevideo requieren, en otro contexto, no una explicación sino una reubicación. El humor no se explica: se transporta a otro suelo. Y en el transporte siempre se pierde algo, o se transforma en otra cosa.

Hay una pregunta más difícil: ¿qué pasa con el humor que funciona mejor en una segunda lectura? ¿No es eso una forma de necesitar algo que no estaba en el primer contacto?

No exactamente. El humor que mejora en una segunda lectura no necesitó explicación: necesitó que el destinatario llegara con más información. Esa información la provee el mismo texto en el transcurso de la lectura. Es una forma de humor que construye su propio contexto hacia adelante y luego ilumina hacia atrás. Si está bien construido, el lector que llega al final y relee el principio no recibe una explicación: recibe la confirmación de algo que estaba ahí desde el principio y que no estaba en condiciones de ver todavía.

El axioma es absoluto: el humor que necesita ser explicado ya no es humor. Lo que el contexto agrega no es explicación sino suelo. Y el suelo más firme, el que no necesita pasaporte ni traducción, es el de

las tensiones humanas que no cambian con la geografía ni con el siglo. Gulliver entre los liliputienses no necesita que nadie le explique nada. Solo necesita que el lector haya tenido en algún momento la experiencia de ser demasiado grande o demasiado pequeño para el lugar en que está. Esa experiencia es universal. El humor que se apoya en ella también.

Capítulo VI

El humor es sorpresa intelectual.

Hay una frase que cualquiera escuchó y probablemente dijo: no la entendí. Sobre una película, un texto, un chiste. Y su variante, pronunciada casi siempre con cierto orgullo: la segunda vez que la vi la entendí.

Hay una variante humorística de esa misma situación: —¿Viste esa película? —Sí, la vi dos veces. La primera no la entendí. El chiste invierte la lógica esperada: normalmente la segunda vez aclara lo que la primera no pudo. Acá la primera comprensión desaparece en la segunda, como si entender fuera una condición transitoria que se cura sola. La premisa suena a cuadro clínico. Eso es exactamente lo que lo hace gracioso: pone algo donde no va, en el sentido del capítulo anterior.

La versión seria, en cambio, la de quien dice con orgullo que la entendió la segunda vez, es absurda por una razón diferente. Si no la entendiste la primera vez, la sorpresa ya no existe en la segunda. Lo que experimentaste la segunda vez no fue sorpresa intelectual: fue comprensión. Son experiencias distintas que producen efectos distintos. Que el texto funcione igualmente en una segunda lectura no invalida el axioma: lo confirma desde otro ángulo.

La sorpresa intelectual no siempre es consciente. La mente está acostumbrada a recibir cierto tipo de información en ciertos contextos, y cuando esa información no llega o llega distorsionada, algo se activa antes de que el razonamiento tenga tiempo de procesar. El humor puede operar en ese umbral, en el espacio entre la percepción y el pensamiento, de manera casi instintiva.

En *La Divina Burocracia* hay un capítulo titulado Embajada de la Patria Celeste y Blanca. Para un argentino criado en escuelas públicas, que recitó todos los días en todos los patios la frase sobre la bandera celeste y blanca de la patria, el título produce un reconocimiento inmediato que precede al análisis. El humor ocurre antes de que pueda explicarse por qué ocurre. No es que el lector argentino sea más inteligente: es que tiene el suelo correcto bajo los pies, y ese suelo está tan incorporado que ni siquiera lo percibe como contexto. Está simplemente ahí, y el texto lo activa sin aviso.

Hay humor que funciona por acumulación y ritmo, sin que ningún momento individual sea la sorpresa. La escena de Robin Williams recitando chistes sin entonación en *El hombre bicentenario* es un ejemplo: ningún chiste particular produce el efecto. La acumulación sí. El ritmo de la enumeración, la ausencia total de variación, la persistencia del personaje que no entiende lo que está haciendo: todo eso construye una tensión que en algún momento se libera. No hay remate puntual. Hay un umbral cruzado.

Un ejemplo surgió durante la escritura de este libro que ilustra el mecanismo con precisión. En uno de los prefacios, al escribir la frase tendríamos que agradecerle a Turing, un error tipográfico produjo una palabra que no existe: Turíamos, fusión en castellano de Turing y tendríamos. Lo que el ojo hace primero al encontrarla es leer la palabra conocida, porque el cerebro completa lo que conoce. Luego hay una incomodidad, una resistencia, algo que obliga a una segunda mirada. Y en la segunda lectura, Turing aparece dentro de la palabra: la referencia y la deuda, el origen y la gratitud, fusionados sin que nadie lo planeara.

Turíamos no es necesariamente humorístico. Es ingenioso. La distinción importa. La sorpresa intelectual es la materia prima tanto

del humor como del ingenio, del hallazgo poético, del juego de palabras que produce placer sin producir risa. El humor requiere algo más: la colocación incorrecta del capítulo anterior, la tensión del universo del capítulo III, la eficacia del capítulo I. La sorpresa intelectual es condición necesaria pero no suficiente.

Lo que la hace condición necesaria es esto: sin ella, el humor es mecánico. Se puede construir una estructura perfecta de planteo, desarrollo y remate, colocar cada elemento con precisión, respetar todos los axiomas anteriores, y producir algo que funciona como humor pero no lo es del todo. Le falta la chispa. Le falta el momento en que algo que no debería encajar encaja, y ese encaje produce en el destinatario una experiencia que es simultáneamente intelectual y visceral.

Esa experiencia no se fabrica. Se pueden crear las condiciones para que ocurra. El humor que dura, que soporta una segunda lectura y una décima, es el que tuvo esa chispa en el origen y la conservó en la construcción. Todo lo demás es técnica. Necesaria. Insuficiente.

Capítulo VII

El humor es tragedia más tiempo.

Tres personas. Un campamento. Agua de río que venían tomando todos los días pero que la noche anterior se había puesto verde de algas. Una infección amébrica fulminante que esperó, con la paciencia particular de las catástrofes digestivas, el momento más inoportuno posible: a quinientos metros del pueblo, con tres kilómetros de camino por delante y sin alternativa disponible.

Dos de los tres no llegaron. El tercero llegó y se peleó por el baño.

En el momento fue claramente trágico. Muy poco después se convirtió en un evento cómico, casi deportivo. Contarlo convocaba la risa con una eficacia que pocos textos deliberadamente contruidos pueden igualar. El axioma funcionó con precisión de laboratorio: mismos hechos, distancia temporal diferente, resultado opuesto.

Pero el axioma tiene límites que vale la pena señalar. No toda tragedia se vuelve graciosa con el tiempo. La diferencia entre las que sí y las que no tiene menos que ver con la magnitud del daño que con algo más difícil de nombrar: la barrera es individual, y esa individualidad no es arbitraria sino que responde a dónde todavía está vivo el dolor.

Hay grupos de apoyo oncológico donde circulan chistes específicos sobre la enfermedad, humor que solo puede producirse y recibirse desde adentro, entre quienes comparten exactamente ese territorio. Lo que desde afuera sería crueldad, desde adentro es una manera de hacer frente a la desesperación. El humor negro no es la ausencia de respeto hacia la tragedia: es su inverso exacto. Solo puede hacerse humor negro sobre lo que importa profundamente. La indiferencia no produce humor negro: produce indiferencia.

Beckett lo sabía. Nada es más divertido que la desgracia, escribió, y no lo escribió como paradoja sino como observación técnica. Sus obras están construidas sobre una alternancia que no es accidental: momentos de humor físico, casi de vodevil, escalonados de manera tal que conduzcan a la desesperación. El humor no alivia la tragedia en Beckett: la hace más soportable para que dure más. Es un instrumento de la crueldad, no su antídoto.

Cervantes escribió el Quijote mientras estaba en prisión y en la ruina. El libro es, entre otras cosas, el retrato de un hombre cuya tragedia central es que el mundo no funciona como él cree que funciona. Esa distancia entre la realidad que Don Quijote percibe y la realidad que existe es la fuente de toda la comedia del libro, y también de toda su melancolía. El tiempo que separa la escritura de la experiencia, la distancia entre el hombre que sufrió y el escritor que transformó ese sufrimiento en literatura, es exactamente el mecanismo del axioma. Lo que en el momento fue humillación y fracaso se convirtió, con el trabajo y el tiempo, en el libro más gracioso y más triste de la lengua española. Las dos cosas al mismo tiempo, sin que una cancele a la otra.

El humor negro es este axioma llevado al extremo, sí, pero con un componente adicional: no espera el tiempo. Toma la tragedia en el momento en que ocurre y la desplaza hacia la risa por la fuerza, sin el beneficio de la distancia. Eso requiere un tipo particular de coraje o de desesperación, y a veces las dos son lo mismo.

El chiste sobre la muerte opera de una manera específica que merece atención. La muerte es la única tragedia verdaderamente universal, la única que no admite excepciones ni negociaciones. El chiste sobre la muerte no la hace menos real: disloca nuestro sentido de la continuidad. Por un momento, el orden causal que nos dice que todo

termina queda suspendido. La risa que produce ese chiste es también un acto de rebeldía menor, perfectamente inútil y completamente necesario.

La tragedia escrita con la intención de ser trágica rara vez se vuelve graciosa. Lo que se construyó para el dolor resiste la conversión. Lo que fue trágico por accidente, por la brutalidad casual de la vida, tiene más posibilidades de recorrer el camino hacia el humor porque nunca tuvo la pretensión de quedarse donde estaba.

El axioma no promete que toda tragedia vaya a volverse graciosa. Promete que el tiempo es la única variable que puede hacer posible esa conversión. Y que cuando ocurre, el humor que produce tiene una densidad particular: la de algo que sobrevivió a sí mismo.

Capítulo VIII

El humor envejece cuando depende de la referencia. No envejece cuando depende de la tensión.

El humor político envejece casi sin excepción. Nadie se ríe de un chiste sobre Nixon. Nadie se ríe de un chiste sobre Perón, a menos que sea también un chiste sobre algo más amplio que Perón. Lo que sobrevive de ese humor no es el humor: es la referencia cultural e histórica. Se cita como documento, como síntoma de una época, como evidencia de que la gente se reía de eso. Pero el mecanismo que producía la risa ya no funciona porque el objeto del chiste ya no ocupa el lugar que ocupaba. La colocación incorrecta descrita en el capítulo IV requiere que el destinatario sepa exactamente adónde iba lo que fue puesto en el lugar equivocado. Cuando ese mapa se pierde, el humor se pierde con él.

El humor físico dura más. Las películas de los treinta que todavía producen algo lo hacen en sus secuencias de acción, en sus persecuciones, en sus cuerpos en el espacio equivocado. Lo que no sobrevive de esa época es el humor que dependía del diálogo, de los registros verbales de la era, de las convenciones sociales que el gesto cómico venía a subvertir. La subversión no funciona cuando la convención ya no existe. El cuerpo de Buster Keaton cayendo sigue siendo gracioso porque los cuerpos siguen cayendo igual.

Aristófanes es un caso particular que merece atención. Sus comedias no son graciosas en el sentido inmediato: los chistes políticos que hizo sobre Cleón o Sócrates requieren un aparato de notas al pie que destruye cualquier posibilidad de eficacia humorística directa. Sin embargo el material sigue siendo extraordinariamente rico. Lo que sobrevivió no es el humor sino los argumentos. Las estructuras de

situación, los conflictos fundacionales, las tensiones que generan comedia. Shakespeare los reconoció y los usó. La comedia de equivocaciones, el disfraz que confunde identidades, la mujer que ocupa el lugar del hombre, el orden social temporariamente invertido: esos argumentos no son de Aristófanes ni de Shakespeare. Son de la condición humana, y por eso siguen disponibles.

Polti catalogó treinta y seis situaciones dramáticas. Borges citó a Kipling, que las redujo a seis o siete. Algunos las llevan a tres. El número exacto no importa: lo que importa es que los argumentos posibles son finitos y que esa finitud no ha impedido que el humor siga existiendo. Lo que cambia no es la tensión subyacente sino la forma en que se la viste, el contexto en que se la coloca, el lenguaje con que se la nombra.

Gulliver entre los liliputienses no requiere actualización. La tensión entre el gigante y el enano, entre el poderoso y el diminuto, entre el que mira desde arriba y el que mira desde abajo, es tan antigua como la diferencia de tamaño entre las personas. Swift la usó para la sátira política de su época, y esa sátira envejeció. Pero lo que no envejeció es la imagen en sí: un hombre atado por cuerdas diminutas, inmovilizado por la suma de muchas cosas pequeñas. Eso no necesita traducción ni notas al pie. Cualquier cuerpo que haya sentido esa forma de inmovilización lo reconoce de inmediato.

La distinción que propone este axioma no es entre humor serio y humor superficial, ni entre humor culto y humor popular. Es entre humor que depende de que el destinatario comparta un mapa específico y humor que depende de tensiones que todos los cuerpos conocen. El primero es más preciso, más eficaz en su momento, más imposible de transportar. El segundo es más lento, menos explosivo, más poroso. Los dos son humor. Pero solo uno de los dos tiene alguna posibilidad de seguir estando acá

dentro de cien años.

Capítulo IX

La risa no mide el humor. A veces lo acompaña.

Hay personas con risa fácil y sonrisa más fácil todavía. Para ellas este axioma requiere un esfuerzo adicional de observación: cuando casi todo lo gracioso produce alguna respuesta física, es difícil imaginar el humor sin ella. Pero el axioma no dice que la risa esté ausente. Dice que no mide. La presencia de risa no certifica humor. La ausencia de risa no lo niega.

La estupidez frecuentemente produce risa. No es humor. Es la risa amarga que los novelistas conocen bien, la que surge cuando la realidad supera cualquier construcción deliberada, cuando algo es tan absurdo que el único registro disponible es la carcajada. Esa risa no tiene placer en sí, o tiene un placer envenenado. Es una respuesta de desborde, no de reconocimiento. El cuerpo se ríe porque no sabe qué otra cosa hacer.

La ironía opera en otra frecuencia. Produce más sonrisa que carcajada, más reconocimiento interno que respuesta física amplia. Es más verosímil que una ironía perfecta, dicha en el momento exacto con la entonación exacta, provoque risa genuina. Pero en general la ironía induce algo de menor intensidad física y mayor intensidad intelectual. El placer que produce es mental antes que físico. Se saborea más que se celebra.

Esto sugiere una jerarquía, pero no en el sentido que suele cargar la palabra. No es que la ironía sea superior a la carcajada, ni que el reconocimiento silencioso valga más que la risa abierta. Son respuestas a intensidades distintas del humor y a formas distintas de esa intensidad. La carcajada responde a algo que golpea rápido y

fuerte. La sonrisa responde a algo más sostenido, más construido, que llega con menos impacto pero deja más residuo. El reconocimiento silencioso responde a algo que opera en el umbral de la percepción, apenas notado, que sin embargo produce una satisfacción particular: la de haber encontrado algo que no estaba anunciado.

Kafka es profundamente gracioso. No produce risa en la mayoría de los lectores. Produce algo más parecido al reconocimiento incómodo, la sonrisa que aparece justo antes de que llegue la angustia. Sus situaciones son tan precisamente absurdas que el lector no puede decidir si lo que siente es humor u horror, y esa indecisión es exactamente lo que Kafka buscaba. La risa que produce, cuando produce alguna, es la más honesta disponible: la de alguien que acaba de entender algo que habría preferido no entender.

El nombre de la rosa construye toda una trama alrededor de la risa como objeto peligroso. El personaje de Jorge de Burgos no teme la risa por pudor: teme lo que la risa le hace al miedo. Si la gente puede reírse de la muerte, la muerte pierde parte de su poder para controlar. La risa como subversión del orden, como acto que disloca la autoridad de lo inevitable, es una idea que Aristóteles habría entendido y que la Edad Media prefirió suprimir. Que la trama del libro gire alrededor de un libro perdido sobre la comedia no es accidental: es la afirmación de que el humor es tan poderoso como cualquier cosa que merece ser destruida.

Risa, sonrisa, reconocimiento silencioso. Tres maneras de decir que algo funcionó. Ninguna más válida que las otras. Ninguna medida definitiva de nada. Lo que no existe es humor que no produzca ninguna de las tres.

Capítulo X

El humor funciona como correctivo.

El bufón de la corte tenía poder real. No poder simbólico, no poder decorativo: poder de baja intensidad pero real, con consecuencias reales sobre lo que podía decirse en la corte y lo que no podía decirse de ninguna otra manera. La licencia del bufón no era una concesión graciosa del rey: era una válvula de presión que el sistema necesitaba para no explotar. Que el rey tolerara la burla no significaba que la disfrutara. Significaba que entendía, o que sus asesores entendían en su nombre, que suprimirla era más peligroso que permitirla.

En Argentina, a partir de 1978, la revista Humor se convirtió en un refugio cultural en el sentido más literal de la palabra. No solo por el humor, que era su instrumento central, sino porque ese instrumento le permitía circular donde otros no podían. La crítica directa era imposible. La denuncia explícita era imposible. El humor era resbaladizo: podía incomodar al poder y el poder podía fingir que no se sentía aludido, porque admitir que se sentía aludido significaba admitir que había entendido, y entenderlo era ya una forma de legitimarlo. En Occidente no está bien visto que el poderoso se ofenda por un chiste. Esa convención social es también una protección para el humor como herramienta.

Durante la Segunda Guerra Mundial el humor funcionó como propaganda en los Estados Unidos con una eficacia que los discursos formales no podían igualar. En ambos casos el mecanismo es el mismo: el humor dice lo que el registro serio no puede decir, o lo dice de una manera que llega donde el registro serio no llega. No porque sea más verdadero sino porque activa mecanismos de recepción diferentes. La guardia baja. El destinatario se ríe antes de pensar. Y lo

que entra mientras se ríe no tiene el mismo filtro que lo que entra en guardia.

El humor como correctivo no requiere que su objeto lo sepa. Funciona igual, y a veces mejor, sin ese conocimiento. El chiste que circula sobre el dictador no necesita que el dictador lo escuche para erosionar su autoridad: necesita ser escuchado por quienes le tienen miedo. El humor en ese caso no ataca el poder directamente sino que corroe el respeto que lo sostiene. Un poder que puede ser ridiculizado es un poder que puede ser cuestionado. Un poder que puede ser cuestionado es un poder que puede caer.

Los totalitarismos le temen al humor porque le temen a la diferencia. Le temen a lo que no pueden controlar del todo ni comprender del todo. Por eso también atacan a la poesía: ambos escapan a su esfera de comprensión, ambos operan en frecuencias a las que el pensamiento autoritario no puede sintonizar. El humor y la poesía comparten la capacidad de decir algo no del todo dicho, de producir un efecto no del todo explicado, de existir en el espacio entre las palabras y lo que las palabras significan. Ese espacio es ingobernable. Y lo ingobernable es siempre peligroso para quien necesita gobernarlo todo.

La sátira es otra cosa, aunque está relacionada. La sátira es más explícita: tiene un blanco identificable, una intención declarada, una marca que sabe que es la marca. El humor como correctivo puede ser satírico pero no necesita serlo. Puede operar sin blanco visible, sin intención declarada, construyendo una atmósfera en la que ciertas cosas se vuelven ridículas sin que nadie haya indicado formalmente que deberían serlo. Esa forma de correctivo es más lenta y más duradera. No derriba nada de un golpe. Hace que lo que debería derrumbarse parezca, con el tiempo, imposible de sostener.

Capítulo XI

Todo intento de definir el humor cae en su propia trampa.

Este libro no intenta definir el humor. Parte de la premisa de que el humor no es definible, de la misma manera en que no son definibles la lealtad, el amor y la poesía. Se puede rodearlo. Se puede señalarlo con ejemplos. Se puede proponer una serie de axiomas que son aproximaciones, no certezas, fácilmente revisables por quien tenga mejores ejemplos o mejores argumentos. Pero el concepto siempre quedará a mitad de camino. Por más que uno se acerque.

Freud intentó definir el humor. Sus chistes, traducidos del alemán, son francamente malos. Tan malos que producen una risa casi despreciativa, si producen alguna. Bergson lo intentó también. Pontificar siempre tiene algo de ridículo, y los dos pontificaron con toda la seriedad que el método académico requería. El objeto se vengó del método. Que sus análisis sigan siendo citados no significa que lograron lo que se propusieron: significa que el intento en sí es instructivo.

Este axioma no invalida los diez anteriores. Los completa. Si el humor fuera definible, este axioma sobraría. Como no lo es, este axioma es el único que no puede faltar.